

La fotografia tra estetica e documentazione: analogico e digitale nella Scheda F*

DANIELE SILVESTRI

La fotografia collocata epistemologicamente tra arte e documentazione crea problemi catalografici che gli standard ISBD hanno risolto solo in parte. La Scheda F elaborata dal Museo Archivio di Fotografia Storica, accanto alle categorie bibliografiche comuni, tiene soprattutto conto dei contesti di ricorrenza dell'immagine e dei valori attribuiti da Arnheim al documento fotografico. Ulteriori problemi posti dalla fotografia digitale potranno essere risolti solo con l'introduzione di metadata nella matrice virtuale.

Parole chiave: Fotografia - Fotografia digitale - Scheda F - Rudolf Arnheim - Metadata

1. La memoria nello specchio

La complessità di rappresentare convenzionalmente le informazioni fotografiche, nonostante il riferimento offerto dagli standard ISBD [International Standard Bibliographic Description] e le facilitazioni di recupero sempre più sofisticate offerte dai motori di ricerca, richiama direttamente lo statuto epistemologico della fotografia colta nel suo essere tecnologia di riproduzione e documento insieme.

Agli albori dello sviluppo della fotografia, si volle vedere nella nuova tecnologia di produzione iconica una semplice ancella dell'arte, relegata o alla produzione di bozzetti preparatori per pittori e scultori, o alla realizzazione di matrici di stampa. Allo stupore iniziale suscitato da immagini di straordinaria nitidezza, "specchi dotati di memoria" generati in automatico per azione fisico-chimica, si accompagnava, come in un contrappunto, lo sgomento per l'interruzione della continuità nella storia degli stili. La fine della vocazione artistica, chiamata specificatamente a rappresentare, avrebbe comportato infatti l'eclissi del concetto di

* Il presente contributo sintetizza il lavoro condotto all'interno del "Progetto di catalogazione per l'applicazione della normativa della Scheda F", diretto dal Museo Archivio di Fotografia Storica dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (1999) e confluito poi nella tesi finale per il Master "New media e comunicazione" sostenuta presso l'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata" nel 2001.

mimesi, indirizzo teorico che fino ad allora aveva operato come termine medio tra il polo del mondo naturale, il polo dell'opera d'arte e l'artista. Questo atteggiamento riflessivo che voleva la fotografia fuori dell'arte non era senza motivo. Gli studi fotografici sul movimento dei cavalli del fisiologo inglese Eadweard Muybridge proponevano, ad esempio, una rappresentazione impossibile dei cavalli al trotto: i cavalli apparivano per alcuni tratti sospesi per aria, come in levitazione, con le zampe raccolte all'interno. Nel cogliere il movimento in sospensione, documentando una verità scientifica, la fotografia sembrò non dare alcun aiuto ai pittori impegnati nella rappresentazione della realtà. Alla parcellizzazione del tempo operata dal mezzo fotografico, si contrapponeva il processo di sintesi della rappresentazione pittorica che proponeva il mondo fenomenico non come esso è, ma come viene elaborato nell'esperienza della percezione. Alla conoscenza scientifica frammentaria della fotografia faceva fronte la sapienza artistica della restituzione coerente del mondo visivo. Si dovrà attendere il futurismo per avere nella pittura una nuova concezione della sintesi del movimento che ne recuperi la frammentazione fotografica.

Al tentativo di estromettere la fotografia dal sistema dell'arte si opposero, ovviamente, i fotografi che fin da subito si adoperarono nei *Salons* parigini, nelle esposizioni, e anche nelle aule giudiziarie per il riconoscimento dello statuto artistico e autoriale dell'immagine tecnologica. Nel 1857 Oscar G. Rejlander, che prima disegna e poi compone i suoi fotomontaggi, espone a Manchester nell'ambito dell'imponente Esposizione dei tesori d'arte la sua opera *Le due strade della vita*. Con la vendita dell'opera alla regina Vittoria la fotografia entra nel circuito dell'arte. Fu invece in un'aula giudiziaria nel 1861, nel processo Mayer - Person (due fotografi che volevano veder riconosciuto il loro diritto d'autore), che la fotografia venne definitivamente collegata alla sfera concettuale della produzione artistica sottoposta ai vincoli della tutela giuridica.

La riflessione intorno alla natura artistica della fotografia può essere compresa tra due poli tematici: il primo polo è il luogo dell'esaltazione della capacità fotografica di fissare l'immagine in una camera oscura meglio della mano, e quindi è luogo dell'immediatezza referenziale che si vuole oggettiva e scientifica, documentaria; il secondo polo tematico, che nel suo apparire storico è contemporaneo al primo, è il luogo della scoperta delle possibilità artistiche del nuovo mezzo, possibilità espressive o astratte, che hanno visto impegnati artisti-fotografi a sperimentare in prima istanza l'uso della didascalia e del fotomontaggio, come strumenti linguistici che rimandano alla metafora più che a processi di definizione referenziale, per passare a sperimentare le ottiche, i tempi di esposizione, le distorsioni prospettiche, fino a bruciare, nelle esperienze dada di Ubach, l'emulsione della carta sensibile.

2. I *readymades*

All'esaltazione del valore positivo della fotografia, ha fatto dunque sempre eco l'esaltazione dei valori linguistici connotativi del fotografico. Le correnti dei *nettisti* contro quelle dei *fluisti*, la nuova oggettività contro il pittorialismo fotografico, hanno ingaggiato battaglia su questo terreno.

D'altra parte, il tentativo da parte dei primi fotografi di avvicinare la fotografia all'arte, insistendo sulle funzioni interpretative, soggettive, dell'inquadratura, della composizione, dell'attimo impalpabile, del gioco dei chiaro-scuro, e quindi sul luogo della produzione culturale dell'immagine, trova il suo presupposto filosofico nel pensiero del fotografo Henry Peach Robinson, che in un articolo del 1892 così sintetizza la finalità della fotografia artistica, rispetto a degli obiettivi scientifici e documentari: «Nessuna eventuale verità scientifica farà di per sé una immagine. Ci vuole qualcosa di più. La verità richiesta è quella artistica - del tutto un'altra cosa - cioè una rappresentazione convenzionale che sembra verità se noi siamo stati educati ad accettarla come suo sostituto». Ed esemplificando aggiungeva: «L'indiano del Nord America non capisce un ritratto se non in grandezza naturale o un profilo con un occhio solo: non è stato educato alla visione convenzionale».

Tale impostazione del dibattito doveva tuttavia essere superata di fatto dalla evoluzione dell'arte nel XX secolo. Con i *readymades* di Duchamp vengono infatti ad essere messi in crisi i concetti stessi di opera e di autore. Non solo, ma come ha messo in luce la studiosa Rosalind Krauss, i *readymades* fotografici di Duchamp e alcune sue opere su vetro tematizzano espressamente la natura *indicale* della fotografia inserendola in un nuovo contesto di produzione.

La situazione che viene a crearsi è in qualche modo paradossale, in quanto prima dei fotografi sono le avanguardie a percepire i nuovi cambiamenti in atto nel sistema della comunicazione e dell'arte colta nell'*epoca della sua riproducibilità tecnica*. Il tema è ora quello benjaminiano della sostituzione del valore culturale dell'opera in favore di quello espositivo. Sostituzione riconosciuta come prognosi di un'arte che si avvicina alle masse sotto la spinta di una dialettica del rovesciamento del rapporto vicinanza-lontananza che ne causa la perdita dell'*aura*. La fotografia, seguendo il pensiero di Benjamin, sembra animata dal «bisogno di avvicinare le cose a se stessi, o meglio alle masse». Un bisogno che viene «inteso quanto quello di superare l'irripetibile e unico, in ogni situazione mediante la sua riproduzione. Giorno per giorno si fa sempre più incontestabile il bisogno di impadronirsi dell'oggetto da una distanza minima, nell'immagine o meglio nella riproduzione». In questo avvicinamento ciò che viene a perdersi non è semplicemente l'autenticità, l'aura dell'opera, ma *l'autorità della cosa* presa a riferimento, fonte quindi della riproduzione, mentre si moltiplicano il valore e le possibilità del supporto.

3. Dalla rappresentazione alla visione dell'oggetto

Parallelamente alla dialettica dell'avvicinamento della cosa a se stessi e alle masse, la fotografia è percorsa da un altro movimento, quello dell'ampliamento della visione. Moholy-Nagy ne è stato il teorico più lucido, arrivando a categorizzare otto generi di visione fotografica, che in qualche modo classificano tecniche, prassi e mondi visivi possibili. Visioni così distinte: *visione astratta* (fotogrammi), *visione esatta* (reportage), *visione rapida* (istantanee), *visione lenta* (lunga esposizione), *visione intensificata* (macrofotografia, fotografia astronomica, fotografia con filtri), *visione penetrante* (radiografie), *visione simultanea* (fotomontaggio), *visione distorta* (prismi o specchi deformanti, manipolazioni del negativo).

In questo nuovo contesto, alla fotografia non interessa rappresentare; non vuole indagare le strutture metafisiche dell'oggetto che è posto di fronte all'obiettivo. Un fotografo non deve conoscere l'anatomia per catturare l'immagine di un nudo, né intendersi di botanica per catturare la struttura di un carciofo. Alla fotografia interessa la visione di quell'oggetto secondo le leggi catadiottriche delle ottiche utilizzate, degli ASA della superficie sensibile, della profondità dei *pixel* se si tratta di fotografia digitale; in sostanza la fotografia è animata dalle leggi del suo "inconscio tecnologico", come le ha chiamate Franco Vaccari. Il fotografo consegna alla visione il mondo nella sua varietà; il suo sapere è quello di moltiplicare questa varietà nell'infinità dei punti di vista. L'oggetto fotografico è qualcosa che di per sé rimanda ad altre possibili fotografie dello stesso oggetto. Esemplicando: non esiste una torre Eiffel, bensì infiniti scatti da angolature infinite, che creano una rete, documentaria e a volte anche artistica, rappresentativa della stessa realtà effettuale. La fotografia non rappresenta dunque, la fotografia cattura immagini. E la cattura dell'oggetto pretende, ossia vuole conservare, la memoria di quello che si è fotografato. Nella fotografia di tipo analogico, la scomposizione prismatica dei punti di vista si ricompone non nella rappresentazione, ma nell'operazione di spoglio di un raccoglitore fotografico, di una collezione, di una unità archivistica.

4. Verso uno statuto documentario

In questo contesto, è chiaro che il concetto di documento fotografico va a collocarsi in una dimensione che oltrepassa la relazione 1:1, ma si proietta verso un *luogo* documentario evolutivo e infinito. Del resto, nell'ambito della definizione teorica della natura della fotografia, molto si è riflettuto sul suo statuto documentario a partire proprio dalla sua radice indicale, cioè dal suo essere legata alla natu-

ra fisica della luce, ai materiali fotosensibili, delle ottiche, al mondo che sta di fronte alla macchina e che lascia la sua impronta nella pellicola. Solo recentemente lo statuto documentario della fotografia è stato posto in relazione alla sua radice archivistica, cioè al suo essere raccolto, conservato, sottoposto a delle intenzionalità esplicite di catalogazione. Questo cambiamento di prospettiva è stato operato, prima che dai filosofi, dagli storici e dagli antropologi impegnati nella interpretazione dell'enorme mole di documenti fotografici prodotti a partire dal 1841 ai nostri giorni, come testimoniano gli studi anche relativamente recenti di Mignemi e Chiozzi. E la nuova sensibilità, rispetto al documento fotografico colto nella sua integrità archivistica che ne determina i limiti di riferimento per la sua interpretazione, ha visto solo recentemente il suo riconoscimento giuridico in Italia nel *Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali*, il DL del 29 ottobre 1999. Le disposizioni comprendono infatti anche la fotografia tra i beni culturali sottoposti a tutela.

In quest'ottica, la natura archivistica della fotografia merita una maggiore attenzione, a partire dall'album fotografico familiare che ne costituisce una propaggine diretta nella pratica sociale.

Gli interventi di Rudolf Arnheim costituiscono un supporto teorico di rilievo per orientare sulla scelta degli elementi di informazione. Arnheim individua nel documento fotografico tre livelli di valore: la verità, l'autenticità e l'accuratezza. In questa tripartizione, i primi due termini richiedono qualche considerazione critica perché vanno a incidere direttamente sulle componenti informative e dunque catalografiche. Se è vero infatti che l'accuratezza di una foto può permettere il riconoscimento di particolari importanti per la sua datazione e per la determinazione dell'occasione della sua ripresa, come avviene ad esempio per le fotografie di guerra sottoposte agli esperti di *militaria*, è pur vero che l'autenticità e la verità di una fotografia sono i poli maggiormente problematici. L'insistenza dei teorici sulla natura indicale della fotografia come *analogon* del mondo ha distolto dalla difficoltà teorica della comprensione dei valori di verità e autenticità della documentazione fotografica. Recuperando questa problematica e spostando l'attenzione verso una più generale filosofia del riferimento, il tema della contestualizzazione della fotografia appare in tutta la sua portata. Il nome del fotografo, il nome del collezionista, l'indicazione della data, l'eventuale titolo della foto, della serie, il contesto generato dall'album o cartella in cui la foto è inserita o conservata, il nome dell'archivio, non costituiscono solo informazioni di contorno, ma determinano l'orientamento del riferimento dell'immagine e pertanto danno indicazioni del suo valore di autenticità e verità. Tutte informazioni di corredo che operano di fatto come delle etichette di classificazione sul senso della foto. Per Nelson Goodman il nò-

ciolo della rappresentazione è la denotazione. Le figure funzionano come descrizioni che possono essere assimilate alle etichette verbali e non verbali con cui vengono classificati gli oggetti. Per documento fotografico dobbiamo pertanto intendere proprio questa unica struttura di significato composta dalla immagine fototipica e dalle etichette che ne operano una classificazione. I diversi gradi di generalità posti dalle etichette spostano l'orientamento del riferimento verso il campionamento (ad esempio: "Ritratto di donna") o verso la denotazione (ad esempio: "La madre di Nadar").

5. La Scheda F

I problemi metodologici nella catalogazione della fotografia sono affrontati in modo unitario dalla *Scheda F*. Nata dallo sforzo congiunto dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) e delle pubbliche istituzioni, la Scheda F eredita appunto sia l'esperienza e gli standard catalografici dell'ICCD, sia l'impianto metodologico del prezioso *Manuale di catalogazione* curato da Giuseppina Benassati. La scheda è composta nella sua forma completa da 217 campi organizzati in paragrafi, campi strutturati, sotto-campi e campi semplici. Nella scheda confluiscono tutti gli elementi costitutivi del documento, i suoi caratteri estrinseci e i suoi caratteri intrinseci.

Un capitolo speciale della Scheda F è dedicato alla fotografia digitale. Nella Commissione di Studio per la scheda, le problematiche riguardanti la catalogazione delle immagini digitali sono state affidate al MIFAV [Museo dell'Immagine Fotografica e delle Arti Visuali] dell'Università di Roma "Tor Vergata". Il saggio introduttivo di Carlo Giovannella, che per il MIFAV ha presieduto alla Commissione, ricostruisce il quadro intellettuale in cui la fotografia digitale viene ad essere compresa tra i beni culturali. Dalle prime sperimentazioni dei processi di virtualizzazione della fotografia, databili fin dal 1920 con il sistema di stampa a distanza Bertlane, alla conservazione in memorie di massa in formati standard delle matrici fotografiche virtuali, la fotografia digitale rimane ancorata al significato originario di foto-grafia, cioè al suo essere "scrittura di luce".

L'introduzione del virtuale nella *Scheda F* non è stata indolore.

Pierangelo Cavanna, nel corso del convegno *Strategie per la fotografia. Incontro degli archivi fotografici*, svoltosi a Prato il 30 novembre 2000, ha criticato la definizione di oggetto fotografico espressa nella Scheda F. Secondo Cavanna, nella Scheda F i confini semantici del fotografico sono così estesi da rendere vaga ed evanescente l'operazione di riconoscimento catalografico di un oggetto fotografico. In realtà, con l'introduzione nella Scheda F della fotografia virtuale si era voluto dare

il giusto riconoscimento al nuovo stato della comunicazione in epoca digitale, al costituirsi di reti informatiche in cui la delocalizzazione dell'informazione sposta l'accento dalla materialità del documento ai concetti di nodo, interfaccia e meta-dati. In opposizione a Cavanna, Giovannella, nell'ambito del convegno *Gli archivi fotografici tra cultura e mercato*, ha definito la fotografia «una delle tante interfacce del mondo della comunicazione», dove per interfaccia si intende «un luogo fisico o virtuale [...] su cui viene depositato/impresso il messaggio che un autore intende trasmettere. [...] l'essenza di una immagine è il portato informativo condensato sull'interfaccia». Mantenere e tramandare questa informazione è compito della catalogazione, che deve tener conto degli aspetti evolutivi del sociale e dei suoi sistemi comunicativi.

Rispetto al problema delle fonti digitali, come è noto, le preoccupazioni vertono sulla obsolescenza dei formati e dei *software*. Già si parla di archeologia informatica per matrici virtuali di 15 anni fa. L'accesso nel tempo alle fonti digitali potrà essere garantito da strategie di manutenzione dei dati che potranno andare o nella direzione della migrazione dei dati, ovvero l'aggiornamento continuo ai nuovi standard di digitalizzazione, o nella direzione dell'emulazione. La Scheda F, non diversamente da quanto avviene nella definizione dei metadati per i documenti digitali nel progetto del Dublin Core Metadata, pone come campi obbligatori i dati sensibili per la futura fruizione dell'opera. Nella scheda vengono pertanto riportati il tipo di memoria di massa, il formato di memorizzazione, il programma di memorizzazione, la profondità di colore, le misure dell'immagine espresse in *pixel*. Semmai, ciò che colpisce nella Scheda F, almeno alla prima lettura, è la mancanza di un qualche riferimento per l'eventuale locazione dell'immagine in Internet. Una possibile giustificazione è che nella realtà dei fatti, essendo l'indirizzo IP soggetto a cambiamento, la catalogazione dei riferimenti in Internet non dà alcuna garanzia di reperibilità nel tempo. Anche il nome del dominio, sebbene sia più stabile nel tempo, non dà garanzie di reperibilità. È sufficiente rinominare una cartella interna al sito per sconvolgerne l'architettura dei *link*. La situazione peggiora ulteriormente nel caso di siti dinamici in cui le immagini fotografiche vengono recuperate da interrogazioni al database. In questo caso gli indirizzi puntano a degli *script*, cioè a dei piccoli programmi, che eseguono la *query* al database.

Questo spinge ad una riflessione.

Il valore della Scheda F è soprattutto quello di dar conto dei contesti significativi di ricorrenza dell'immagine (le collezioni, gli enti, le serie, le cartelle, gli album, le mostre, la bibliografia). Considerando il ciberspazio luogo omogeneo di esperienze possibili seppure nella violazione dei principi spazio-temporali del mondo dell'esperienza, la questione è comprendere cosa nella fotografia virtua-

le viene mantenuto e cosa invece viene ad essere posto tra parentesi. Per quanto riguarda il rapporto tra immagine e didascalia, e di come questo rapporto influisca sulla determinazione del riferimento nella realtà fisica (o virtuale), non ci sono grandi differenze. Anche qualora l'indicazione del titolo, dell'autore e del copyright fosse inserita nell'immagine in filigrana digitale, questa tipologia di dati viene riportata nella Scheda F e svolge le stesse funzioni semiotiche della tradizionale fotografia analogica. Anche i tre valori del documento fotografico dettati da Arnheim mantengono la loro validità se contestualizzati nel ciberspazio.

Un elemento di rottura è invece dato dal cambiamento nel rapporto negativo-positivo, che nella fotografia analogica è fondante per dar conto dei processi di produzione e riproduzione dell'immagine, e nella fotografia digitale risulta priva di riferimenti. Nel ciberspazio non c'è più posto per la camera oscura anche quando i programmi di fotoritocco, in primo luogo Photoshop, rimandano metaforicamente all'uso delle maschere.

Altro elemento di novità è dato dal diverso peso che assume il contesto spaziale fisico di conservazione dell'oggetto fototipico. Per la fotografia storica di tipo analogico, la collocazione delle immagini fotografiche in album, cartelle, in ciondoli, in cofanetti pregiati o in scatole di cartone, rimanda a precise pratiche sociali di fruizione e di produzione fotografica che influiscono pesantemente nella determinazione del messaggio di una foto. La collocazione fisica di una fotografia storica ci fornisce indicazioni sul piano della sua autenticità e verità. Per la fotografia digitale, invece, la memoria di massa, il luogo fisico in cui viene conservata la matrice virtuale, è semioticamente neutra. La sua indicazione nella Scheda F ha unicamente il compito di tramandare la conoscenza tecnologica sul mezzo. Altra questione invece è l'accesso attraverso una interfaccia grafica (GUI) alla matrice virtuale ancora al suo stato latente. Un primo ordine di problemi è dato dalla resa nella Scheda F della organizzazione logico-spaziale delineata dalle metafore di accesso all'informazione. Nella Scheda F (Paragrafo UB) il percorso fisico che va dall'edificio, al fondo, alla serie, alla scatola che contiene la fotografia è ben tracciato, ma per il reperimento dell'immagine virtuale c'è ad un punto il salto nel ciberspazio, che vuol dire entrare nella metafora grafica della organizzazione a cartelle in cui vengono conservate le matrici. È pur vero che l'accesso all'informazione non deve necessariamente avvenire tramite la metafora della organizzazione a cartelle. Si può accedere ad un file anche attraverso un motore di ricerca. In questo caso basterebbe dare l'indicazione dell'etichetta del file che conserva la matrice virtuale al suo stato latente. In che modo il ciberspazio determini i limiti dei valori di verità e autenticità del documento virtuale non è semplice da determinare. Le etichet-

te poste sull'immagine virtuale del disco, sulla cartella che contiene il file e sul nome del file fanno parte della metafora dell'interfaccia con cui è organizzato il ciberspazio di fruizione della fotografia digitale e in un qualche modo possono costituire i suoi vincoli interpretativi. Queste questioni rimangono aperte e potranno probabilmente essere risolte in modo conclusivo solo con l'introduzione di metadati nella matrice virtuale. I metadati, essendo svincolati dalla loro possibile partecipazione alle metafore grafiche, in futuro saranno le uniche etichette in grado di informarci sul valore di documento di una fotografia virtuale in modo univoco.

Un ulteriore elemento di novità della fotografia digitale è che essa trova nuove modalità di sintesi rappresentativa nella forma dell'interazione. Un esempio sono i QTVR [Quick Time Virtual Reality], che permettono la resa fotografica a 360° di un panorama o di un oggetto. Si presenta come una finestra sullo schermo del computer che lascia di volta in volta apparire porzioni di panorama seguendo l'interazione del *mouse*. Per ottenere un QTVR bisogna effettuare molti scatti (di solito uno scatto ogni 15 gradi) e con l'aiuto del *software* Quick Time Authoring Studio della Apple ricomporre tutte le riprese in un unico oggetto fotografico virtuale e interattivo. Tutti gli scatti sono di fatto delle fotografie digitali che di per sé possono essere catalogate separatamente nella Scheda F. Rispetto ai singoli scatti, il QTVR si presenta come lo spazio virtuale di ricomposizione e sintesi della serie fotografica digitale che lo ha generato. In qualche modo il QTVR è una fotografia solo nel ciberspazio.

Alla fine dell'articolo si presentano alcuni campi compilati della Scheda F per la schedatura di un QTVR custodito al MIFAV. Il campo QNTN del paragrafo Oggetto definisce il QTVR in questione come un "oggetto composito", e riporta in parentesi il numero di scatti che partecipano alla sua composizione. Tuttavia va rilevato che questa modalità di catalogazione comporta una semplificazione del reale processo produttivo del QTVR. Infatti gli scatti non compongono l'immagine in modo immediato, come ad esempio avviene in una panoramica analogica composta da più lastre. Gli scatti in primo luogo vengono allineati e composti in un'unica sequenza che costituisce di fatto una nuova fotografia virtuale. Da quest'ultima, successivamente, viene elaborato il QTVR. Guardando al suo processo, il QTVR sembra essere più una elaborazione di un oggetto composito che un oggetto composito in sé. La semplificazione di considerare il QTVR come un oggetto composito, tuttavia, nella Scheda F ha il vantaggio di riportare le indicazioni riguardo alla qualità dell'immagine. Infatti, rapportando il numero degli scatti alla dimensione e all'angolo di visualizzazione, si evince il grado di accuratezza dell'immagine virtuale.

CD Codici

tsk	Tipo di scheda	F
-----	----------------	---

LC Localizzazione

pvc	Localizzazione geografico amministrativa	
pvcr	Regione	Lazio
pvcp	Provincia	Roma
pvc	Comune	Roma
ldc	Collocazione specifica	
ldct	Tipologia architettonica	Università
ldcn	Denominazione	Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"
ldcu	Denominazione spazio viabilistico	Via della Ricerca Scientifica n. 1
ldcm	Denominazione raccolta	Museo dell'Immagine Fotografica e delle Arti Visuali

UB Ubicazione

ubf	Ubicazione foto	
ubfs	Serie archivistica	Campagna di Rilevamento Fotografico dell'EUR
ubfc	Collocazione	DC ROM A-CD-1/ palcon_pano.mov
inv	Inventario	
invn	Numero di inventario generale	12
invd	Data di inventariazione	2000

OG Oggetto

ogt	Oggetto	
ogtd	Definizione dell'oggetto	Fotografia virtuale
ogtb	Natura biblioteconomica dell'oggetto	M
ogts	Forma specifica dell'oggetto	Panoramica QTVR
qnt	Quantità	
qntn	Numero oggetti/elementi	1(24)

SG Soggetto

sgt	Soggetto	
sgti	Identificazione	Roma - Palazzo dei Congressi
sgtd	Indicazioni sul soggetto	Veduta Panoramica QTVR del Palazzo dei Congressi a Roma nel quartiere dell'EUR
sgl	Titolo	
sgla	Titolo attribuito	Palazzo dei Congressi
sgls	Specifiche titolo	Il titolo è desunto dall'identificazione del soggetto rappresentato

LR Luogo e data della ripresa

lrc	Localizzazione	
lrsc	Stato	
lrer	Regione	Lazio
lrp	Provincia	Roma
lrcc	Comune	Roma
lrd	Data	1999

DT Cronologia

dtz	Cronologia generica	
dtzg	Secolo	XX
dtz	Cronologia specifica	
dtzi	Da	1999
dtzf	A	1999
dtm	Motivazione cronologica	
dtmm	Motivazione	Comunicazione dell'autore

AU Definizione culturale

auf	Autore della fotografia	
aufn	Nome scelto (autore personale)	Giovannella, Carlo
aufa	Dati anagrafici / estremi cronologici	1958
aufi	Riferimento all'intervento	Fotografo principale
aufm	Motivazione dell'attribuzione	Comunicazione autore
aut	Altro autore	
autn	Nome scelto (autore personale)	Libera, Adalberto
auta	Dati anagrafici	1903/ 1963
auti	Riferimento all'intervento	Architetto
autm	Motivazione dell'attribuzione	Documentazione
atb	Ambito culturale	
atdb	Denominazione	Razionalismo italiano
atbi	Riferimento all'intervento	Architetto

MT Dati tecnici

mtx	Indicazione di colore	C
mtc	Materia e tecnica	Fotografia virtuale
fvc	Caratteristiche fotografia virtuale	
fvcf	Formato di memorizzazione del file	Cinepak
fvcp	Programma di memorizzazione	Quick Time Authoring
fvcu	Unità di misura	Pixel
fvcm	Misure fotografia virtuale	320 x 240
fvm	Fotografia virtuale: memoria di massa	CD-ROM (mac)

TU Condizione giuridica e vincoli

cdg	Condizione giuridica	
cdgg	Indicazione generica	Proprietà Ente pubblico non territoriale
cdgs	Indicazione specifica	Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

CM Compilazione

cmp	Compilazione	
cmpd	Data	2003
cmpn	Nome compilatore	Silvestri D.
fur	Funzionario responsabile	Giovannella G.

Riferimenti bibliografici

Arnheim, Rudolf, *Sulla natura della fotografia*. "Rivista di storia e critica della fotografia", Anno II (1981), n. 2

Benassati, Giuseppina (a cura di), *La fotografia: manuale di catalogazione*. Bologna : Grafis Edizioni, 1990

Benedikt, Michael (a cura di), *Cyberspace. Primi passi nella realtà virtuale*. Padova : Franco Muzzio Editore, 1993

Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino : Einaudi, 1991 (contiene il saggio *Piccola storia della fotografia*)

Bonetti, Maria Francesca, *La tutela dei beni fotografici nell'ambito della nuova disciplina dei beni culturali*, in Regione Toscana - Comune di Prato - Archivio Fotografico Toscano, *Strategie per la fotografia. Incontro degli archivi fotografici*.

Atti dell'omonimo convegno, a cura di Oriana Goti e Sauro Lusini. Prato, 2001

Cavanna, Pierangelo, *Oggetti, autori, cataloghi*, in Regione Toscana - Comune di

- Prato - Archivio Fotografico Toscano, *Strategie per la fotografia. Incontro degli archivi fotografici. Atti dell'omonimo convegno*, a cura di Oriana Goti e Sauro Lusini. Prato, 2001
- Chiozzi, Paolo, *Manuale di antropologia visuale*. Milano : Edizioni Unicopli, 1993
- De Paz, Alfredo, *La fotografia come simbolo del mondo. Storia, sociologia, estetica*. Bologna : Editrice CLUEB, 1993
- Goodman, Nelson, *I linguaggi dell'arte*. Milano : Il Saggiatore, 1991
- Krauss, Rosalind, *Teoria e storia della fotografia*. Milano : Bruno Mondadori Editore, 1996
- Mignemi, Adolfo, *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*. Torino : Bollati Boringhieri, 2003
- Moholy-Nagy, László, *Pittura fotografia film*. Torino : Giulio Einaudi, 1987
- Newhall, Beaumont, *Storia della fotografia*. Torino : Giulio Einaudi, 1984
- Robinson, Henry Peach, *Paradossi dell'arte, della scienza e della fotografia*, in *Fotografi sulla fotografia*, a cura di Nathan Lyons. Torino : Agorà Editrice, 1990
- Scharf, Aaron, *Arte e fotografia*. Torino : Giulio Einaudi, 1979
- Silvestri, Daniele, *Il documento fotografico*. "Fotografia e Dintorni", n. 22, ottobre 1998
- Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione - Istituto Nazionale per la Grafica - Istituto Centrale per il Catalogo Unico - Archivio Centrale dello Stato, *Strutturazione dei dati delle schede di catalogo: beni artistici e storici. Scheda F. Prima parte*. Roma : ICCD, 1999
- Vaccari, Franco, *Fotografia e inconscio tecnologico*. Torino : Agorà Editrice, 1984.

In rete

- <<http://www.iccd.beniculturali.it/>> - Il sito dell'ICCD [Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione]
- <<http://www.iccd.beniculturali.it/download/schedaf.pdf>> - A questo indirizzo è possibile scaricare la versione in PDF della Scheda F. In questa versione non sono presenti i saggi introduttivi
- <<http://dublincore.org/>> - La risorsa in rete per i metadati
- <http://www.roma2.infn.it/HOME_PAGE_N/stat_hp.html> - Il sito del MIFAV [Museo dell'Immagine Fotografica e delle Arti Visuali].

